



行政院國家科學委員會補助專題研究計畫 ☒ 成果報告
☐ 期中進度報告

當代台灣儀式劇場研究：以《醮》與《花神祭》為例

計畫類別：☒ 個別型計畫 ☐ 整合型計畫

計畫編號：NSC 90-2411-H-032-002

執行期間： 90 年 8 月 1 日至 91 年 12 月 31 日

計畫主持人：劉俐

共同主持人：

計畫參與人員：

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)：☐ 精簡報告 ☒ 完整報告

本成果報告包括以下應繳交之附件：

- ☐ 赴國外出差或研習心得報告一份
- ☐ 赴大陸地區出差或研習心得報告一份
- ☐ 出席國際學術會議心得報告及發表之論文各一份
- ☐ 國際合作研究計畫國外研究報告書一份

處理方式：除產學合作研究計畫、提升產業技術及人才培育研究計畫、
列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

☐ 涉及專利或其他智慧財產權，☐ 一年 ☐ 二年後可公開查詢

執行單位：淡江大學法國語文學系

中 華 民 國 九 十 二 年 四 月 十 一 日

關鍵詞：劇場、舞蹈、儀式、神話、宗教

中文摘要：

儀式性已成為許多當代台灣舞蹈劇場的重要特色。這種舞蹈劇場發展出一套不同於西方的肢體語言和精神向度，其作品不在提供娛樂，而是讓觀眾經歷一種宗教性的儀式，達到心靈的澄明。

在眾多這類的實驗中，最具代表性的，應是林麗珍所編的《醺》（1998）和《花神祭》（2000）。前者藉中元普渡儀式安慰亡靈，後者則以四季的更替，禮讚自然與生命。兩者合為一完整的生命儀式。

本研究一方面是對作品的記錄，以利台灣表演藝術經典劇目的建立與傳承，同時也對作品內容和形式做深入分析：它與民俗信仰、儀式的關係，神話與儀式的作用，更重要的是，探討編舞者如何在傳統的基礎上，開創新的形式，透過獨特的肢體語言以及道具、燈光、音樂、音效、服裝等的有機組合，建構舞台的時間與空間，再現祭典儀式的精神狀態，使表演成為一種凝聚群體，淨化精神的藝術。

Keywords : theater, dance, ritual, ceremony, myth, religion

英文摘要

One of the characteristics of many Taiwanese choreographers is their interest in rituals. Their works do not aim at entertaining, but at making the audience go through a spiritual journey. They have thus developed a corporal language and a spiritual dimension quite different from that of the western dance.

Among those experiments, the most representative ones are Lin Li-chen's 《the Jiao Ceremony》(1998) and 《the Ritual of Flowers》(2000). The former, based on the Zhong-Yuan Ritual, is dedicated to the dead, and the latter is a celebration of life. Together, they form a full cycle.

This study consists of a description of these two works, as a desperate attempt to capture the ephemeral, and also an in-depth analyze of their contain, their form and their implications with folk beliefs and rituals. We also try to find out, how the artist, by an Oriental corporal language (stems from martial arts, tai-chi, meditation and movements of Chinese operas) and the use of props, music, sounds, costumes and space, successfully transforms religion and rituals to a work of art.

目錄

引言	頁 1-2
「醺」演出內容段落分配表	3
「花神祭」演出內容段落分配表	4
「醺」與「花神祭」—民俗信仰與生命儀式	5-7
—中元祭儀的象徵意義	
—從兒時記憶與生命經驗出發	
—藝術即修行	
儀式劇場的空間與時間	8-13
—神秘空間的營造：	
—道具：高度象徵的文化符號	
—音樂	
—服裝	
—色彩	
—亞維儂露天劇場的挑戰	
—太極圖像：陰陽相生的宇宙循環	
探索東方身體文化—「醺」與「花神祭」的肢體語言	14-18
—舞蹈與儀式	
—林麗珍的創作歷程：從芭蕾回歸傳統	
—東方身體文化：圓、鬆、沈	
—回歸身體的原點：站立與步行	
結語	19
附錄	
1.參考書目	20-21
2.計畫成果自評	22
3.圖片說明	

前言

劇場的真正目的在創造神話，表現普世的、
開闊的生命面向，並從中提煉意象，讓我們
樂於在其中發現自己。——阿鐸¹

劇場源自神話和儀式，中外皆然。但在一個物化日深、信仰勢微的年代，劇場與它的根源漸行漸遠，只能在平庸瑣碎的現實中打轉，使劇場的創作力漸形枯竭。現代劇場的先知阿鐸(Antonin Artaud, 1896-1948) 因而大聲疾呼，要劇場找回它原始的生命力。從六十年代之後，劇場紛紛回溯至歷史源頭，儀式劇場蔚為風潮：從美國的「麵包與木偶」(Bread and Puppet)、「生活劇場」(Living Theater)、「拉瑪瑪劇團」(La Mama)到法國的「太陽劇團」(Théâtre du Soleil)等，都通過儀式，將日常的平庸瑣碎加以提煉，使表演成為一種凝聚群體、淨化精神的活動。

近年來，從傳統祭儀和宗教中汲取養分，加以再創造，也成為台灣舞蹈創作的顯學；許多舞作都具有高度的儀式性。不論是雲門的《流浪者之歌》、《焚松》，優劇場的《海潮音》等，都跳脫對現實的描摹，將表演提升為一種對生命本質的追尋；舞者不是表演，而是修行，藝術因而有了形上的、宗教的層次。

觀察這些表演團體，可以發現共同特色：他們都在嫺熟了西方表演語彙之後，覺得與自身的生命情境有所隔閡，而回到傳統的文化源頭中汲取養分，從而發展出一套與西方完全不同的劇場美學和身體語言。當藝術回歸生命的本源，達到一種自足的圓融，它就有了世界語彙和普世的感染力。這些表演團體因而都能走出地域的限制，活躍在國際舞台之上。1998年，「優劇場」、「漢唐樂府」、「當代傳奇劇場」和「無垢舞蹈劇場」應邀參加國際規模最大、聲譽最高的亞維儂戲劇節(Festival d'Avignon)；2000年，又有「雲門舞集」等四個表演團體參加里昂國際舞蹈雙年展「Biennale de Lyon」，廣受矚目。

在台灣當代儀式劇場中最具代表性的作品，就是林麗珍「無垢舞蹈劇場」先後於1995年推出的《醺》和2000年在國家劇院首演的《花神季》(曾分別在亞維儂戲劇節和里昂國際舞蹈雙年展演出)。這兩支舞作不僅是林麗珍本人創作生涯中最圓熟的作品，在台灣表演藝術史上也奠下一個里程碑。許多表演團體從

¹ 劇場及其複象，阿鐸著，劉俐譯，聯經出版社，2003

中得到啟發：「優劇場」的劉靜敏深為「醺」中走步之美所震撼，展開了「行腳」的壯舉，「漢唐樂府」則開始嘗試在南管演奏中結合舞蹈。同時，它也促使許多表演團體重新思考東方身體的特質，努力建構屬於台灣自主的舞蹈美學，這股風潮已經成為台灣舞蹈界最具能量的發展動力。

本研究通過訪談、觀察、記錄和分析，為台灣表演史上的一個重要歷程留下見證，使後來者有所依憑，並在此基礎上，向前發展，建立自己的舞蹈傳統。

《醮》演出內容段落分配表

場 次	名 稱	時 間	音 樂
1	啟 燈	6 分	南管、嗩吶
2	引 鼓	5 分	鼓
3	獻 香	10 分	南管
4	竹 林	4 分	洞簫
5	水 影	7 分	嗩吶
6	遙 想	5 分	戲曲
7	引 路	15 分	鼓吹、八音
8	孤 燈	4 分	人聲
9	引 火	10 分	人聲、嗩吶
10	乩 童	5 分	人聲、嗩吶
11	搶 孤	12 分	大鑼、大鼓、嗩吶
12	煙 滅	3 分	人聲、南管

《花神祭》演出內容段落分配表

場 次	名 稱	時 間	音 樂
1	春芽 (生)	25 分	鑼 (吟唱)
2			
3			
4			
5	夏影 (長)	20 分	唢呐 (吟唱)
6			
7			
8	秋折 (收)	15 分	洞簫 (吟唱)
9			
10			
11	冬枯 (藏)	25 分	鼓、琵琶 (吟唱)
12			

「醮」與「花神祭」— 民俗信仰與生命儀式

戲劇應表現某些深藏的真理，要達到這個目的，就要尋回戲劇最初始的源頭，將它放回宗教及形上的層次，使它與宇宙重新修好。—阿鐸²

《醮》源自中元普渡的台灣民俗文化，它鑄鑄了儀式、戲劇與舞蹈。儀式是社會集體記憶的反芻，它牽涉到民族的信仰、神話，帶有深厚的文化內涵，中元節就沈澱了中國人的人與神，人與鬼的關係以及前生、來世的生死觀。

—中元祭儀的象徵意義：

「醮」是道教科儀，出自中國古代祀天祭地、敬奉祖先神明的儀式。根據唐代張萬福著《醮三洞真文王法正一盟威籙立成儀》：「凡醮者，所以薦誠於天地，祈福於冥靈。若不精專，則不足以通感，盡誠而得福」³。科儀齋戒的目的是爲了懺罪、自省，發願超拔祖先及地獄幽魂，讓普天之下所有的人獲得濟度，靈魂向上提升。

台灣醮祭往往結合傳統隆重的「拜天公」儀式和大赦鬼靈的「普渡」儀式，齋科醮儀通常從潔淨己身的齋戒做起，旨在透過本人身心的洗滌潔淨，同時影響祖先，並普及宇宙間充斥的生靈幽魂。⁴ 道士透過溝通人、神關係和人、鬼關係，寄託希望，嘗試控制自己的命運，消災避邪。

祭儀中同時呈現「施」與「被施」的儀式。不僅孤幽被允許到陽間受施，人間民眾也被准許瘋狂搶奪「吃了保平安」。這是一場此界與彼界不分，陽間人與陰間鬼都陷於狂歡的節慶。

爲讓孤幽能蒙受施食，現場有登篙高高豎起。水中的，另舉行放水燈，一盞盞焚化，隨流水漂向遠方，水燈和燈篙照遍幽冥。

此界人要將畏懼和悲憫透過供品表現，並由佛教或道教人士爲中介，祈禱諸神的功德。

「在儀式演出與故事講述中，每一年的慶讚中元，民眾都試圖恢復人與人、人與自然、人與幽冥的關係；也試著爲人間、陰間建立新秩序。」⁵

這種民俗信仰，是對生命終極的關懷，也是對人類共同課題的思考。其中蘊含佛、儒、道的智慧，是由中國代代的傳承中提煉而來的。

² 劇場及其複象，p.75

³ 《正統道藏》第48冊，頁1

⁴ 道教信仰，p.289

⁵ 李豐楙，燈篙、水燈、中元祭，「醮」節目單，p.7

—從兒時記憶與成長經驗出發

道教儀式從非教界人看，正如一場「演出」，道士們穿著金絲銀線的繡花道袍吟唱古老的曲調，在壇場裡集體演出一場科儀，如一齣齣折子戲。法術中如念咒、捏訣、畫符、禹步等，也穿插在壇場上演出。

林麗珍使用了道教儀式的表演元素，來闡述源於漳泉械鬥的中元普渡。但並非將祭典儀式的外在形式移植到舞台上，而是再現祭典儀式的精神狀態。

在台灣節慶裡，中元節最能表現先民來台求生存的墾拓文化：「我自幼生長在基隆海邊。那兒，中元普渡比春節還重要。多年來，祭儀的色彩和聲音都深埋在我心中。我一直在尋找自己的身體，如今知道它深藏於民間文化。」回歸生命最底層的記憶，創作必須來自生命最深刻的經驗：早期基隆，多數人靠海為生。周圍很多親友，包括父親都喪生大海。這種瞬間的生離死別在早年航海設備困陋就簡時期，非人力所能控制，安撫孤魂野鬼的中元節因而成為一年中最重要的節慶。從七月初一開鬼門關起，為時一個月的全套儀式有如整個人生過程。⁶

最珍貴的創作素材，可以從生活經驗和回憶裡淬取。兒時生長的環境、節慶的喜悅與哀傷、鬼魅的氛圍，這些記憶中的色彩、影像、聲音等種種回憶，就是創作的出發點。

招魂、驅邪、祈福、較陣等動作都取自民間，經過精心的凝練編整。藝術轉化了民俗信仰，而民俗信仰豐富了藝術創作。

—藝術即修行

「花神祭」亦具有常民祭儀的元素。林麗珍強調：我並非刻意，但卻逃不掉。存在內心深處的成長經驗，以及日常周遭生活所感所動，隨著年齡的增長，林麗珍逐漸喜歡在舞作中放入儀式的部分。她認為，藝術本身內在即具有修行的成分，「走到最終，其實就是儀式。」在她的眼中，儀式為一種誠懇的生活態度，「必須用整個生命去面對。」所有表演都是儀式，以奉獻的心呈現的宗教性的東西與表演出來的東西絕對是不同的。⁷

儀式容不下一點虛假。舞者必然是以修行者的謙卑、戒慎，捨掉一切虛矯的身段、炫目的技巧。作品因而有最令人動容的特質：虔敬。

阿鐸曾提倡一種「神聖劇場」。這神聖未必是宗教性的，而是一種嚴謹，要去除劇場中的炫耀與媚俗，將劇場當作一種與生命攸關的事業，這與林麗珍的追求不謀而合。

⁶ 1997 年 3 月 28 日「歐洲日報」楊年熙專訪

⁷ 林麗珍訪談錄音，2002 年 3 月 5 日

演出結束，舞者雙手捧著燭火，彎身曲膝向前，將自己虔敬地獻出。在炷香繚繞、心經吟誦聲中，觀眾完成了一場集體儀式，真真實實地經歷了一回生命的歷程。

儀式劇場的空間與時間

神秘空間的營造：

儀式劇場的空間與時間和以描繪心理為主的戲劇表演有根本的不同。儀式劇場不求複製現實，而企圖在有限空間中創造無限，以連接有形與無形，使觀眾經歷一種宗教性的淨化。

「醮」是道教儀式，每場演出前，都由道士帶領上香。第一位李玄正（道號）和隨同去阿維農的林清智道長（見圖 12），都是長年在基隆主持中元普渡醮儀的道長。

舞者必要打坐、唸經，第一場演出之前，必上香祝禱。

舞台上呈現的是燈河閃爍，鐘聲悠遠的神秘空間。幕啓，鼓手擊起紅色大鼓，祭師們手持法器緩緩進入，淨場的手勢將舞台空間轉化為儀式的場域。凝肅的氣氛中，隱隱浮盪著微弱卻綿延不絕的聲響。當它逐漸由模糊轉清晰之際，舞台的暗處緩緩浮出此聲之源頭一半透明的黑幕後，一群圍坐吟哦的舞者。彷彿受召喚的魂魄自時間的深處走來，由遠而近，引領觀眾潛入舞台上陰陽交會的心靈空間。⁸

「『醮』在舞台上營造的空間，通過東西南北方位一再被強調，還有前後（天地）場域的顯影化等意味的呈現，都是爲了在發現心理空間所形塑的一個未知的宇宙圖像...同時林麗珍充分利用「淡出」「淡入」來造成舞台空間多層次的複合感，尤其簾子拉上拉下，也使戲劇氛圍加深不少幽然的情調，像極了一具女性的肉體內部，在更爲幽暗的深處一起一伏地呼吸著，也是奏出了女性內在身體裡的音樂。」⁹

中國的舞台空間迥異於西方舞台堆積的概念，追求空靈，傳統戲曲的時空自由與虛擬寫意，以簡代繁，以少勝多的寫意手法和情景交融、虛實相生的意境追求正是「醮」和「花神祭」兩個作品共同的原則。以人與道具的關係營造空間，「靜中變化」的舞台，「意象自由」的道具，則是舞台設計的基礎。¹⁰特別著重深度，如中國建築一進進的層次感，使觀者的想像藉由空間的層次與深度，得以悠遊延伸。

「空間的營造，並不是固定的、個別形成的。它是種種姻緣的聚合。在這個場域中，每樣東西不是獨立存在而是互補、互動的有機組合。中國人很早就懂得這個道理，舞台上無法用單一的東西告訴你什麼，當聲音用到一個程度，必須要用身體，身體用到一個部分，必須要用水袖...一個道具，它是一個靈魂的延伸，

⁸ 陳雅萍，前世今生，一段時空綿延的無盡對話

⁹ 王墨林，身體與空間的原型

¹⁰ 張鶴金，「醮」的舞台設計初步構想，國家戲劇院首演節目單，p.14

舞台上的東西要能相互對話。」¹¹

林麗珍所營造的劇場空間，充滿詩的意象，這些意象是由肢體、動作、道具系統等所有的舞台元素所形成的，是一個有機的整體。其中精簡的道具，塑造了空間，強化、延伸了肢體動作，有效地渲染氣氛，並創造了意蘊深遠的舞台象徵。

道具—高度象徵的文化符號：

「醮」和「花神祭」中，所有道具都是具有高度象徵的文化符號，且為生活中所常見：人聲、蘆葦、南北管、炷香、布幔，在在都顯示和這塊土壤有關的生活內容。「創作的感覺一定是跟你生命有關係的。你不可能對你不認識的東西有感覺。所以我們必得在熟悉的環境中找題材...舞台上使用的東西，事實上都跟我們的生活習性有關，跟我們的文化有關。」¹²

—**布幔**：在『醮』和『花神祭』中，布幔都扮演很重要的角色。布是我們生活的一部份：從出生時，包孩子的胎布，到人死的時候，用一塊布幫他擦身。它伴隨我們的每一個生命儀式。

兩個舞作中使用的布幔是設計師葉錦添手染而成。布幔衍生成出生、死、愛的意象，同時以布作為結構體，可以延伸舞台的深度。（見圖5）

「其實在創作過程中，聲音、道具、動作等等並不是單獨出現的。比方說，當我做一個動作的時候一種聲音會跑出來，我有很多動作是跟著布幔的形狀在轉的。這個布也在塑造空間。」¹³

布幔本身就是一幅很大的繪畫，它裡面不僅有圖案，有色澤，而且它是流動的。它本身的重量，牽動時的波浪，會出現很多語言，而且千變萬化。

在「醮」中，它像一塊胎布，包她的孩子，又像是她的丈夫；它也是一個轎子，抬她出嫁的轎子（「醮」在古代也是婚禮時的飲酒儀式）。當她淨身時，布幔就像水流過她的身體，之後是她的結婚禮服。每個女人結婚時都抱有很大的幻想，等她走進去，事實上已經走進另一個空間、另一個世界。當那個世界打開的時候，她的生命有了新的開始。

同時它也有死亡的意象。緣盡時，就是生離死別，這是生命重要的經驗。那布幔就這樣長長的拉扯，透露種種不捨。

它又像流水，像海潮，把人淹在孤獨的潮水中。

「花神祭」中，春芽的布幔像種子，像生命的開始。又如大地之母的背脊，

¹¹ 林麗珍訪談，2002年9月30日

¹² 同上

¹³ 同上

無限延展，覆蓋孕育生命的胚芽。

—**幡**：白色透明如煙霧，是生命之樹，載滿各種精靈魂魄。

—**燈籠**：是開道引路的神物。象徵光明，黑夜有了光，齋場不再昏亂，祭師不再昏沈，亡魂所走的路也清楚明亮。

—**面具與翎子**（見圖 9）：天神下降，驅鬼逐疫，在舞者和觀者意識中已不是一般意義的舞蹈，而是超越舞蹈形式之外的宏大精神力量。「夏影」中的面具是張鶴金設計，請老匠人木刻。

頭上的翎子（雉雞）靈感來自傳統戲曲，它有一種原始的粗獷感。有如肢體的延長，能將最細微的內心情緒，表達得淋漓盡致。

—**竹劍**：竹子本身對中國人就有特殊意義。金屬製劍，殺氣太重。而竹的彈性表現生命的韌度。竹節又象徵季節的變化、生命的過程。而且它是生活中隨處可見的東西。「花神祭」的「冬枯」中，每一竹節是人生的一個階段，每一階段都在與自己奮鬥。人太執著，最後竹子也要丟去，只有死亡。

—**蘆葦**（見圖 4）：故事背景在河港，採用蘆葦有地緣關係。它具驚人的旺盛生命力，芒絮飛散，隨落隨生，再貧瘠粗礪的土地，它也能迅速繁殖蔓延，正是一種驍悍的移民性格，秋末芒花翻滾，芒穗飄落，很能表現飄零的蒼茫之感。

—**水燈**：忽明忽暗，漂浮不定。爲了讓十方萬類的孤魂都能蒙受施食，「豎燈篙」就是將燈篙高高豎起，凡陰光普照之處的陸上孤幽，都可被召請前來，而對於水中的孤幽，則是舉行「放水燈」。當一盞盞的水燈被焚化，並隨著流水漂向遠方，人們相信燈篙與水燈所放的陰光將照遍幽冥，而境內所有的孤魂也在長久的期待中被召請來，展開一場「施」與「被施」的盛典。

—**髮型**：同樣來自傳統戲曲，也是肢體的延伸，卻更加以誇張，長長垂下的髮辮，如樹鬚般，在光滑如凝脂的肌膚上形成色彩和質感的強烈對比。當兩顆種子交會，髮絲糾結，如千絲萬縷的牽絆，難捨難分。

音樂

—「醮」的民俗風：

爲了彰顯作品中蘊藉的民俗敦厚之美，從日常生活或傳統普渡儀式中，擷取多樣的聲音元素。以普渡中常有的南管、北管等戲曲音樂的聲音與感覺爲基調，邱火榮的嗩吶、吳宗憲的笛、蔡小月彈唱的南管襯底。

由於舞蹈動作本身已具有相當的張力，所以在舞者身上掛飾一些配件，藉

軀體的擺動或舞者渾勁的氣息脈動，發出匯集潛在情緒的聲音¹⁴，閩漳相鬥的一折，完全以舞者身配的銅鈴和踏步聲為主調，輔以洪沈的鼓聲和情緒昂揚使的吆喝聲。

布幕垂下時，呢喃著忽高忽低的心經朗誦聲「無無明，亦無無明盡，乃至無老死，亦無老死盡」

—「花神祭」的吟唱

作曲家鍾耀光擔任「花神祭」的音樂總監。作為受西方音樂教育的作曲家，他深知傳統西洋樂譜的演繹方式，不但使音樂僵化，且與林麗珍的舞作精神格格不入。於是摒棄由樂團在樂池或舞台側伴奏的方式，所有樂器演奏者與吟唱者都是舞台上的演員，是典型「舞蹈音樂劇場」。演奏者都是演員，需密切注意舞者的每一個動作。

為了配合全劇瀟灑的濃厚佛教人生觀與美學思想，「以心感物」以達到音樂、舞蹈與天地合一的境界是花神祭音樂創作的最高原則。音樂不是對大自然作模擬描寫，亦不以音響襯托舞蹈動作，而著重抒發人對大自然的內心體驗，以達心物合一的境界。

春芽：以吟唱、人聲表現生命的萌芽。

夏影：由竹筒與鼓來表現人類原始的慾望。

秋折：舞蹈線條最富流線性，動作簡單、流暢，因此音樂只由巴烏、打擊樂與吟唱來呈現。

冬枯：由四把琵琶、洞簫與和聲來呈現歷時 15 分鐘的張力擴展。為了增加音響張力，琵琶是用撥子彈奏，而不用假指甲。

吟唱則是貫穿全劇音樂的主軸。¹⁵

服裝：

服裝必然是與身體融而為一的。

葉錦添在民間藝術，如編織、刺繡、圖案、繪畫、編紮、中國結、堆燒、雕刻中找尋靈感，又參考漳州、泉州的民藝，如布袋戲、傀儡戲、皮影戲的色彩與造型。

現世部分：全場氣氛平和自然

一、濃烈象徵的傳統意涵：鬼門關一開，為首的三個供養神，形象強烈，傳統色彩鮮明的對比，精緻的刺繡。

二、淒冷幻影般的靈魂，受到潔淨的洗禮，化悲情為包容。以簡約的方法及切合舞蹈動態需求的材質，形象力求單純。¹⁶

色彩

¹⁴ 陳揚，一個使用聲音的人—談「醺」的音樂創作，國家戲劇院首演節目單，p.12

¹⁵ 鍾耀光，以心感物的音樂歷程，國家戲劇院首演節目單，p.12

¹⁶ 葉錦添，如迷霧中前航的船—「醺」創作手記，國家戲劇院首演節目單，p.15

「醺」的基調是一種血跡乾後，近黑的深紅。顏色裡同時存在了生命和死亡。沈黯而且悲傷，所有色調、舞者的服裝和佈景都被這沉重悲傷的黑壓住了

「花神祭」的「春芽」則是優雅沈靜的白色，是植物性的；而「夏影」中，泥土的棕紅色，狂野激烈，是動物性的，萬物的生機昂然，極度敏銳的聲色慾望，也是沈靜的狂暴。

「醺」與「花神祭」的燈光與音樂在銜接氛圍的起點或落點的扣環上絲毫不差，氛圍的精準營造，使作品呈現出一種層次分明的結構，舞台元素間細膩的契合與傳神的呼應，正是阿鐸所提倡的「完全劇場」(théâtre total)。¹⁷

亞維儂露天劇場的挑戰

「醺」與「花神祭」曾在不同場地演出（醺：法國馬爾內省雙年國際舞蹈節、亞維儂；花神祭：里昂歌劇院、里昂舞蹈之家、烏丁新喬凡尼劇場等）（見圖 15）。當表演換到一個新的場地，一切都需因應改變，觀眾不同，演出效果自也不同。其中最具挑戰性的無疑是亞維儂戲劇節席勒斯坦修道院(Cloître des Célestins)的中庭露天劇場。（見圖 13）

亞維儂位於法國南部隆河下游，為著名的天主教聖城。在有五百年歷史的天主教修道院，演出一個源自道教的儀式，面對的是文化背景完全不同的法國觀眾，這是「醺」在亞維儂面對的考驗。

露天劇場有別於鏡框舞台，劇場中還有兩株高聳的法國梧桐。舞台後方有連續的拱門，林麗珍表示，這個修道院的空間，本身的視覺與氣質都太強。若處理不好，舞蹈很容易被環境壓了下去。

在尊重古蹟的歷史和個性考量下，燈光和舞台設計以最精簡的手段，讓演出融入環境之中，使這個結合自然與人文的修道院，產生了特殊的化學效應。修道院中庭的百年梧桐，不但未構成壓力，反而像守護神般呵護儀式的進行。長了青苔、野蔓的斑剝石壁，帶著歷史的滄桑。舞台雖淺，後面的迴廊卻使空間有了層次。拱門後的竹簾是唯一添加的佈景，用以拉長景深，簾後人影晃動，製造一種前世今生的恍惚，拱門的美麗弧形則呼應這支舞作以圓為主的線條。

遠在建修道院之前的羅馬時代，這裡曾是貧民公墓，曾是人鬼共處的地方。在這片充滿歷史幽靈的土地上，源自中元祭的「醺」，找到它最恰當的舞台。這修道院似乎有其神秘的力量。演出中聽到風的聲音、自然的聲音，也是很美的經驗。看完「醺」，一位世代居住亞維儂的觀眾說：「今晚最安慰的，不是觀眾，而是長眠於此的先人。」當藝術觸動人類共通的生命經驗，就能超越文化障礙，

¹⁷ 劇場及其複象，p.107

太極圖像—陰陽相生的宇宙循環

西方傳統以描繪心理為主的舞台劇，其結構是直線性的，其基本結構是：開展、製造戲劇衝突、懸疑、大小戲劇高潮至最後解決衝突。而儀式劇場的時間是超越的、循環的。

「醮」是前世與今生的對話。一再一再地重複，顯示一種綿延，亡魂因著生者而有了生命。

「花神祭」分為春芽、夏影、秋折、冬枯四段，詮釋大自然四時的變化，萬物的消長運行。顯現出林麗珍跟著太陽前行，依循四季運行步履的創作理念。舞作前三段分別代表著植物、動物、人的世界，最終則進入天地間萬物合一的境界。藉此傳達出「人即花、花即人」，人世間的生老病死同於大自然草木的枯榮興衰、花開花落。春芽中，當男女兩人在獵者的鼓聲中走入河流，時間便湧動起來，有情種子跟著結合，四季便開始輪轉：生命萌芽、勃發、蕭索，最後回歸大地。大雪掩蓋，化作春泥還護花，春芽舞者重新出場。終點也是起點。「春芽的舞蹈綿延不斷，沒有起伏，動作不能斷掉，和一般講究節奏力度的舞蹈不同，它是由人的內在力量去延續，沒有開始，也沒有結束。」¹⁸

「綿延不斷，沒有起伏」的舞步、大鑼深沈悠遠的迴音、雪花靜悄緩慢的飄落，使時間感無限延長，「沒有開始，也沒有結束」。儀式劇場的時間不是直線的、歷史的，而是綿延輪迴的，「醮」與「花神祭」的結構中就包含了過去、現在、未來，甚至跨越了生死界線，它超越了時間，超越了日常，進入宇宙的無起無落、不生不滅。

在「醮」的「遙想」一段中，有淋漓盡致的情愛描寫，男女舞者間似乎有一股磁鐵的吸力，使兩人的身體，形成一個恆在流轉的圓，一個相互依存、相互完成的圓：一個完美的太極圖（見圖 7、8），在任何一個角度，任何一個瞬間，都是一座絕美的雕塑。這個太極圖，正是「醮」與「花神祭」這兩支作品的最確切的形象：一生一死、一陰一陽，象徵陰陽相生相濟，宇宙循環生生不息的力量。

¹⁸ 劉俐，在亞維儂看「醮」

¹⁹ 林麗珍訪談錄音，2002 年 5 月 7 日

探索東方身體文化—「醮」與「花神祭」的肢體語言

舞蹈與儀式

宗教祭儀曾是舞蹈的母體之一，許多學者的論著中，大量引用原始民族的舞蹈和宗教巫術的關係，以此來說明舞蹈的起源。中國古代史籍文獻中，有關巫舞、祭祀性舞蹈的材料非常多。「巫」和「舞」有非常緊密的關係。「巫」字就是從最早的「舞」字演變而來的。古代的巫人，從某種意義上，可以說是最早的專業舞蹈家，是掌握占卜而兼舞蹈的人，以舞蹈為手段來降神、祈雨，為人去災、逐疫。²⁰

當舞蹈發展百花齊放，林麗珍卻回溯母體，重拾宗教祭儀。「醮」脫身於中元普渡，是一部透過舞蹈語彙，闡述先民文化中可見的招魂、驅邪、祈福、藝陣等台灣廟會經驗的舞作。樂池平台上，點燃數百盞油燈，從「淨場」揭開序幕，道士李玄正身穿家傳近百年的道士服，手持法器緩緩入場，做灑水、燒冥紙等淨場儀式，而舞者進場時，手中捧著燭火，凝肅的舞台上，香煙繚繞。接著的「引鼓」和「啓燈」，分別經由聲音和視覺，引出中元意象。

所謂「儀式舞蹈」，不能只是在舞台上搬演儀式，而在重現儀式的精神狀態。「醮」與「花神祭」處處流露出儀式的虔敬與專注。林麗珍要求舞者「用心中力量跳舞」，「用氣和意念讓舞蹈流動」²¹，表現民俗宗教最重要的精神：對土地的尊重、對宇宙不可知力量的敬畏、對生者的愛惜和對死者的悲憫。

而所謂「民俗舞蹈」也不能只是以民俗元素為裝飾，作為一種藝術，它必須建構一種自足的形式。王墨林指出，「醮」最重要的美學成就，就在為這支儀式舞蹈建構了一個形式：「這個形式，來自她把身體放在一個系統裡運作，而這個系統是將東方視身體為自然界本體的身體觀。她設計的動作，其實就是在開發蘊藏於自然界之中的一種生命能量。」²²

創造新的形式，其實來自長時間的模仿、摸索、反省與實驗。

林麗珍的創作歷程—從芭蕾舞回歸傳統

林麗珍畢業於文化學院舞蹈科。她學舞的過程，是從古典芭蕾舞開始，到現代舞，並受保羅·泰勒（Paul Taylor）等美國現代編舞家的影響。「我學會了西方的東西，但似乎和我的身體並不相容。我自己都不喜歡。」²³

從「我是誰」開始，她的舞風開始轉變。

²⁰ 隆蔭培、徐爾充著，舞蹈藝術概論，pp94--95

²¹ 林麗珍訪談錄音，2002年，3月5日

²² 王墨林，身體與空間的原型

²³ 林麗珍訪談錄音，2001年9月10日

1989 年的「天祭」，以乩童形象，在莊嚴寧靜的氣氛中，表達對天地、鬼神的敬重。她放掉了芭雷、爵士等形式，學習捨棄，回到生命最素樸的面貌。開始「走」舞，以一種「刻石頭」的感覺，帶出身體的質感。

1991 年擔任「原住民舞樂系列—布農篇」的藝術總監，在全省四個布農族部落做了五個月的田野調查，完整收集布農族音樂的舞調與歌詞、服裝佩飾、生活器具、祭典過程、族群倫理，將布農族人與土地的親密關係，融入舞作，重新思索藝術、宗教、土地的關係。

在「原住民舞樂系列—布農篇」之後，是十年的沈潛：「因為生長需要時間」²⁴。「醺」與「花神祭」就是在生命經驗沈澱後，極成熟的作品。

從早期的全盤西化，到回溯傳統源頭，發展自己獨特的肢體語言，林麗珍的這段學舞過程在台灣並非特例，而是普遍現象，具有相當值得研究的社會意涵。台灣早期傳統的斷層，導致盲目崇洋，舞蹈教育，全盤接受西方的身體觀以及訓練方式：「台灣長期缺乏系統化舞蹈訓練創作方法/表現形式的體系，以致主體較難產生有機編舞與創作；相對需要向世界各地舞蹈派別取經，造成日後尋找認同方向過于分歧及土/洋派別混雜的現象。」²⁵直到 80 年代，台灣經濟的起飛、社會的開放，使表演藝術工作者得以通過與西方的直接碰撞，產生更多的文化自覺，再受到日本舞踏的啟發。於是，追求東方舞蹈語言，形成一股強大的風潮。

東方身體文化一圓、鬆、沈

中國醫學的望聞切問，以把脈得知五臟六腑的狀態，對身體的傾聽和觀察極為細緻、精微。由先秦的易經開始，包括五禽戲、八段錦、太極等武術，以及中國各民族豐富的祭典儀式、戲曲，發展出一套極豐富的肢體語言。而道教更相信，通過身體修練，可以「白日飛昇，與天地同壽，與日月同光」，因而有了「仙」的概念。可以說，身體就是練道場；打坐、吐納則是東方人共有的修行方式。

以中國人對身體的體悟之深，何以所謂「民族舞蹈」僅止於耍弄水袖、宮燈如此貧乏的語彙？所謂「民族風」，不應只是一種文化符號的拼貼、一種形式包裝。一個民族的身體、動作特質必然受到生態環境（自然環境、社會環境、文化環境）的影響，對自己成長環境的關懷與瞭解，對自己體型和文化有充分的自信，才能真正根植於傳統之中。

近十年來，編舞家和舞團紛紛將太極或「太極導引」，列入舞者的訓練課程：林懷民自 1995 年起，邀「太極導引」創始人熊衛至雲門授課（「水月」既是以太極導引動作為基礎，探索身體與吐納呼吸的關係）。

劉靜敏於 1987 成立的「優劇場」也邀熊衛傳授太極、打坐，以掌握鬆柔要領。

²⁴ 林麗珍訪談錄音，2002 年 10 月 23 日

²⁵ 同上，頁 152

劉紹爐曾學「智慧法門」氣功、太極拳。他以「光環舞集」實踐融合氣功、太極、瑜珈「氣身心」合一的舞蹈理念。

蔡麗華（台北民族舞團藝術總監）的作品「異色蓮想」，也可見看到太極導引的影響。

在尋找東方身體觀的嘗試中，「醮」與「花神祭」是公認成功的例子：「雖取材自民間儀式，卻能不受限於主題與形式化，且能以身體的體驗為訓練/創作之本，都是能超越三層次（現象/資源/身體觀）危機的自覺佳例。」²⁶

年輕時醉心於西方舞蹈的林麗珍，隨著年歲增長，漸感「東方人的身體，與西方人的舞蹈理念、線條，實在合不在一起。」於是開始運用靜坐練氣、脊椎訓練，帶領舞者進入「以氣御行」的舞蹈境界。

有別於西方舞蹈追求肢體精準的表現方法，林麗珍強調：人的根本在丹田，應該由丹田出發。先藉由打坐靜心，進入內在空間，安定精神，脊椎訓練則有助於身心的放鬆，「脊椎與五臟六腑，身上每一塊肌肉相連，甚至牽動人的情緒感受。」從脊椎出發，深入到肌肉內部，讓身體運轉建立秩序，不是照鏡子學動作，「無垢」排練場沒有鏡子。

中國身體觀最基本的信念在相信，身體是小宇宙，有機的宇宙觀，與西方抗衡式、與地心吸力相抗的、外燄式表演不同。在身體動作上，有以下的特質：一圓：

沒有直線上下的動作，所有的動作都是圓的，即使是直線也是好幾股力量相扭轉，形成螺旋式的動作。圓形轉進轉出，有較多帶動的力量，動作才紮實，才有質感（與書法同理，向右的筆劃，必以回鋒先向左）。這就是發明「太極導引」的熊衛所說的「纏絲勁」，即是螺旋式的運動方式，也就是「太極曲線」：身體以螺旋的形狀，循向心力或離心力的方向，以自轉和拋物線相結合的方式運動，產生綿綿不斷往前收放的力量。²⁷

舞者的體型也因而起變化，成就一種圓融、柔美的線條，與西方舞者的瘦削、修長不同，更接近中國傳統人物造型，林麗珍的女舞者有陶俑的嫵媚和圓潤。一鬆：

放鬆才有能量。「鬆」的狀態，是「神鬆意緊」，骨藏稜角，外圓內方，筋藏勁道，力氣在筋不在肉。西方傳統芭薈的動作是外燄的，永遠要跳得更高、轉得更快，與地心吸力和人體極限挑戰，因而處於緊張狀態，而林麗珍的舞者，身體是放鬆的，正因放鬆，才具有爆發力。放鬆是為了使力。以「醮」中的「蘆花」、「引火」兩節為例，男舞者的肢體神態如海底蘊藏不盡的能量，像海潮般陣陣襲來，劇場中就隱然有一股氣在流動。海底、海潮般的能量，正是練氣、開發身體潛能的最佳寫照。

²⁶ 舞蹈評析與身體觀，吳士宏，2001，頁154

²⁷ 熊衛，太極心法，pp16,18

—沈穩內斂：

中國武術講究專注和定力，要凝神內斂、除了外在的「手、眼、身、法、步」，內在的「勁道」修練方是底氣。由內而外，不同於競技，而是修行。與西方騰向空中的輕靈不同，是以骨盤為重心，所有的動作先有往下的動作，從地上長出來，重心才穩。站樁是基本功，練定力和耐力。

王墨林指出，在農耕民族的儀式舞蹈中，雙足與土地的關係，一直是被用來發東方人身體美學的基本形式：「醮的舞者，他們的身體都表現出像一株樹一般的生命力，他們的動作不像向上伸張的樹枝那般張牙舞爪，倒像深入土理的樹根。譬如男舞者的動作雖是肌肉賁張，但是身體的沈穩定力仍可見；並且男體的內在氣韻在緩緩流動之間，又一步一步地往下沈落，甚而癱在地上化成一堆春泥，身體不再是人的軀幹而已，他像與大地緊密結合在一起的樹木，就在身體由內在氣韻的運動轉為外在動作的形式之間，讓我們感受到萬物於生滅、榮枯之間產生的一種淒然之美。」²⁸

—身體與精神的一致：

傳統舞蹈與既練武術，又練身體的武術關係密切，而中國武術起於禪宗。從不只是追求身體，始終是一種身心合一的修練，是意志的鍛鍊。

修武德，才能體會「靜中之動」的道理，修練至「靜中之動方為真動，動中之靜方為真靜」的境界。

身體必須與內在結合，動作才有意義。精神確定，動作自然出來。動作不只外在骨骼肌肉，更體會到牽動它的氣的運轉。

回歸身體的原點：站立與步行

林麗珍對舞者身材、體型與基本訓練都有一套與西方不同的看法。她的舞者多出身武術系而非舞蹈系，因為台灣的舞蹈系基本訓練過於西化。她要求舞者靜坐或一個很簡單的動作，一做再做：「有些人坐不住，有些人總想變些花樣。其實，單一動作做久了，自然會有變化。走馬步，站一年與站十年，質感絕對不同，我要的就是這種質感。」²⁹

舞者必須拋開西方舞蹈技巧，重新揣摩傳統儀式中的身體動作，如祭儀中身體下盤的沈穩移動，乩童的踢腿、八字行，以及乩童被附身時肌肉的抽動與收縮等。不僅注重身體的協調性、持久性和爆發力，更重要的是讓舞者進入完整的情緒體驗。

跳舞前，舞者需將身體淘空，沈靜下來，才能感覺身體內在的力量。「醮」

²⁸ 王墨林，身體與空間的原型

²⁹ 林麗珍訪談錄音，2002年10月23日

是安靜、沈澱的過程，只要有一點毛躁不安，內在的力量便喚不出來，舞者與舞者之間亦無呼應。她要舞者一層層往生命裡層剝，剝到最裡層，就是「真誠」³⁰

作為基礎的脊椎訓練，是將重量往下放至脊椎骨，小腹內收上提，雙腿微蹲，左右交替，重心移動步伐，身體隨之起降。將身體「想像成蛇（脆弱細長，但極端有力，可以立即彈起）去感覺每一節脊椎，同時用呼吸自然帶動，眼前彷彿看到自己的脊椎在走，漸漸情感線條和身體線條合而為一，訣竅就在「氣」要提升得恰到好處。」細緻的脊椎蠕動，牽動全身。看似緩慢，但須動用比快更大的力量，因而能量十足。向空中投出的線條，張力飽滿，可以無限延伸，形成一個強力磁場，牽引觀眾的視線，所以舞者不需要以放射的動作，去佔據、去征服空間，而是以向內凝聚的力道，使舞蹈有了雕塑的重量。

從極慢到極快，林麗珍設計了十種不同的步伐。因角色而不同而變化：如「春芽」的步伐是飄逝，「夏影」是推出，「秋折」宛如水波，而「冬枯」，則是平行前進，在不知不覺中走入。

「其實我的意念是從海浪得來的。海對我有強大的吸引力，我從小就生長在海邊嘛。順著海潮的起伏在走，慢慢的，身體的弧度會跟著走，很自然的就跟脊椎配合，我們身體的脊椎也像水，是有韻律的。」³¹在「醺」中，身體的速度如海浪，而在「花神祭」中，動作的速度，就如花的綻放。

她讓舞者認真地步行，即可看出她是在身體的脈搏與呼吸之間找到了身體的音樂性，所以舞者不是一步一步慢慢地踏下去，而是一腳在前滑過去，一腳在後跟上去地在寸步之間緩緩滑動：尤其是一群舞者從舞台從舞台縱深之處這樣緩緩走到台前，彷彿一群幽靈巡行，詭異之中帶有神聖之感。

王墨林指出，「步行」是「醺」的動作的中心軸，由此繁化出豐富的身體風景：林麗珍在「醺」裡把舞蹈的元素一一抽離。最後只剩下一具孤伶伶的身體，它的姿勢是「站立」，它的動作是「步行」。林麗珍把身體回歸到原點，再慢慢地牽引出在「站立」與「步行」之間的文化記號，那恰恰不是什麼「民俗舞蹈」的概念可以看得清楚的。我們若是對儀式舞蹈背後的文化人類學有基本的瞭解，就能看到林麗珍在醺裡，最重要的是開創了一個「形式」。³²

³⁰ 林麗珍訪談錄音，2002 年月 5 日

³¹ 林麗珍訪談錄音，同上

³² 王墨林，身體與空間的原型

結論

"By their performance, ye shall know them."

-Victor Turner³³

人性的異化與生存的荒誕困擾著當代人，但人類心靈深處接近神聖的衝動依然存在，人類的生存充滿著不確定性；生命仍是一個難解的巨大的神秘。儀式劇場作為庸俗的世俗生活的對抗、作為人類接近神聖的心靈追求，永遠不會消失。

誠如維多·透納所說：各種文化在其儀式和表演中最能充分體認自己，也最能將其文化表現得淋漓盡致³⁴。因為在表演中，一種文化的價值觀、行為模式及深層信仰以最鮮活的方式呈現。通過彼此的表演藝術，學習其文法及語彙，能使人類更加相互瞭解。

林麗珍的「醺」和「花神祭」無論在人物的造型、空間的使用、音樂的類別、肢體語言上，都有傳統美學的依據。她將觸手可及的生活素材，進行重拾、修復、去蕪存菁，從傳統中，開發新的形式：「我們看到樹葉與嫩芽，就可以感覺到根的存在，雖然我們看不到，但文化的養分是從跟傳過來的。」³⁵是一個既傳統又現代；既富感官美又具精神性；既有俗世的眷戀，又有宗教的超越的儀式劇場，打破長期盤踞台灣舞蹈中強植的西洋美學模式，建構真正屬於台灣族群的心靈演化錄和由內而外的美學形式。

為藝術家的努力留下證言，為成熟的作品和表演團體留下記錄，有助於經驗的傳承和成果的累積。建立經典劇目，應為當急之務。

³³ Turner 於 1980 年 12 月紐約「儀式與劇場」研討會的籌畫會議發表簡短講辭。講辭以此句開場。意為：從他們的表演中，你就能認識他們。

³⁴ By means of Performance, Intercultural studies of Theatre and Ritual, p.1。原文為：“Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances.”

³⁵ 林麗珍訪談錄音，2001 年 11 月 21 日

參考書目：

- 舞蹈與族群，黃澤桂，貴州人民出版社，1997
- 神話、信仰與儀式，王秋桂等編，稻香出版社，1996
- 戲劇表現論，林克歡，中國社會科學出版社，1993
- 神聖的藝術，鍾明德，揚智文化，2001
- 文化的圖像，李亦園，允晨文化公司，1992
- 道教信仰、神仙與儀式，鄭素春，台灣商務印書館，2002
- 中外舞蹈思想概論，于平，北京人民音樂出版社，2002
- 舞蹈研究與台灣，「新時代的展望」研討會論文集，趙綺芳、陳雅萍編，國立中正文化中心出版，1991
- 舞蹈評析與身體觀，吳士宏，五南圖書公司，1991
- 身體自覺，張良維，時報出版社，2001
- 中國武術文化，王廣西，雲龍出版社，2002
- 我的看舞隨身書，李立亨，天下文化書坊，2000
- 神話與意義，Claude Lévi-Strauss 原著，楊德睿譯，麥田出版社，2001
- 劇場及其複象，Antonin Artaud 原著，劉俐譯，聯經出版社，2003
- La Pensée Sauvage*, C. Lévi-Strauss, Paris :Pion, 1962
- Le Corps en Jeu*, réuni et présenté par Odette Aslan, CNRS éditions, 1994
- Antonin Artaud : le Théâtre et le Retour aux sources*, Monique Borie, Gallimard, 1989
- By mean of Performance : Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, edited by Richard Schechner and Willa Appel, Cambridge University Press, 1990
- Performance Theory*, R. Schechner, London & New York: Routledge, 1998
- From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, N.Y. : Performing Arts Journal Press, 1982
- The Paper Canoe, a Guide to Theatre Anthropology*, Engenio Barba, translated by Richard Fowler, Routledge, 1994
- A dictionary of theatre anthropology, the secrest art of the performer*, Eugenio Barba & Nicola Savarese, translated by Richard Fowler, Routledge, 1990
- La Danse, Corps Manifestes*, Editions Artha, Lyon, 2002

期刊論文：

身體與空間的原型，王墨林，台灣舞蹈雜誌，1995 年 7 月
走入生命四季的風景裡，李為仁，表演藝術，93 期，2000 年 9 月
中原普渡《醮》：林麗珍沉潛十七年後的舞作，張琇惠，台灣舞蹈雜誌，1995 年 4 月
林麗珍新作《醮》—從普渡祭儀雕琢出的舞劇，張維倫，表演藝術，第 30 期，1995 年 4 月
前世今生，陳雅萍，表演藝術，1995 年 7 月
提供許多思考課題的《醮》，盧健英，表演藝術，1995 年 7 月
《東方肢體觀座談會》，謝韻雅紀錄整理，表演藝術，86 期，2000 年 3 月
「無垢」的豐粹全世界都看見，黃麗珍，新觀念月刊，177 期，2002 年 12 月
無垢—舞蹈中的生命劇場，江冠明，「新台灣新聞」週刊，343 號，2002 年 10 月 19-25
在亞維儂看「醮」，劉俐，中國時報人間副刊，1998 年 9 月 22 日

《醮》節目單，國立中正文化中心，1995 年 4 月
《花神祭》節目單，國立中正文化中心，2000 年 9 月
國外演出舞評剪報，無垢舞蹈劇場提供

影像資料：

《我是誰》，1982
《舞劍小孩》，1984
《天祭》，1989
《台灣原住民樂舞系列—布農篇》（戶外），1991
《「醮」舞鄉工作紀錄帶》，1994
《台灣舞蹈紀事—舞宴》，1994
《漢笙：林麗珍「醮」訪談》，1995
《「醮」舞作及訪談》，1995
《醮》（正式演出），1995
《亞維儂二日演出》，1996
《文建會：世紀風華》，1998
《花神祭》，2000
《公視訪問》，2000
《華視：台灣舞蹈的時代紀事》，2001
《法國 Arte 電視台「舞蹈盛宴」Célébration de la Danse》，2003

計畫成果自評

表演藝術稍縱即逝之本質，是從事研究最大之困難。無垢舞蹈劇場雖有不少影像記錄，但並不完整，且錄製效果亦非理想。相關文獻在國內亦甚為貧乏。這些困境本在意料之中，因而本計劃的第一階段是進行最基礎的“田野”式調查：蒐集、整理原始的舞台資料及影像錄影資料，並與編舞家林麗珍進行無數次的訪談。過去一年間，「醺」與「花神祭」在國內並無演出，無法參觀排練或觀賞表演。所幸，「無垢舞蹈劇團」應邀于 2002 年 10 月至義大利烏丁劇院（Teatro Nuovo Giovanni da Udine）為 2002-2003 戲劇季開幕，演出三場「花神祭」。得以在出發前觀察舞團訓練、排演過程，並隨團至義，近距離觀察後台裝置道具、背景，調整燈光、音效等技術作業並觀賞排演及三次正式演出；與舞者討論，並瞭解當地觀眾之接受程度，收穫甚大。

本計畫另一困難在於以文字捕捉動象，終覺力有未逮。因而商得國內專門出版藝術光碟之「頑石創意公司」（已出版「兵馬俑秦文化」、「戲嬰圖」、「百年風眠」等系列光碟）製作光碟，由本人提供研究成果並擔任顧問，介紹林麗珍及其舞團。從舞者的基本訓練到排演、演出的精彩片段，從舞台空間的構成到服裝、髮型、化妝之設計，從中元節祭典現場到舞台上如何轉化為藝術，一一以影像呈現，並設計遊戲，強調藝術就在生活之中。在國內中小學藝術教育亟缺教材之際，光碟若能順利出版，將可作為藝術教育之教材，同時亦為無垢舞團的經典劇目留下較生動、較全面的記錄。

圖片說明：

圖一、「春芽」在義大利烏丁劇場的舞台配置圖（圖 1-1~1-5）

圖二、林麗珍為「醺」所作的舞台意象設計圖（圖 2-1~2-5）

圖三、「醺」中的「獻香」

圖四、以蘆葦、旛、樂師和舞者所建構的儀式空間

圖五、「醺」以布幔凸顯線條、製造質感對比，建構生死相隔的神秘空間

圖六、「花神祭」的人物造型

圖七、陰陽相生的太極圖像—「春芽」中兩顆有情種子的相遇

圖八、沈穩如雕塑的肢體動作

圖九、「夏神」的造型與肢體語言

圖十、「冬枯」的淒然之美

圖十一、源自中國戲曲臉譜的面部化妝

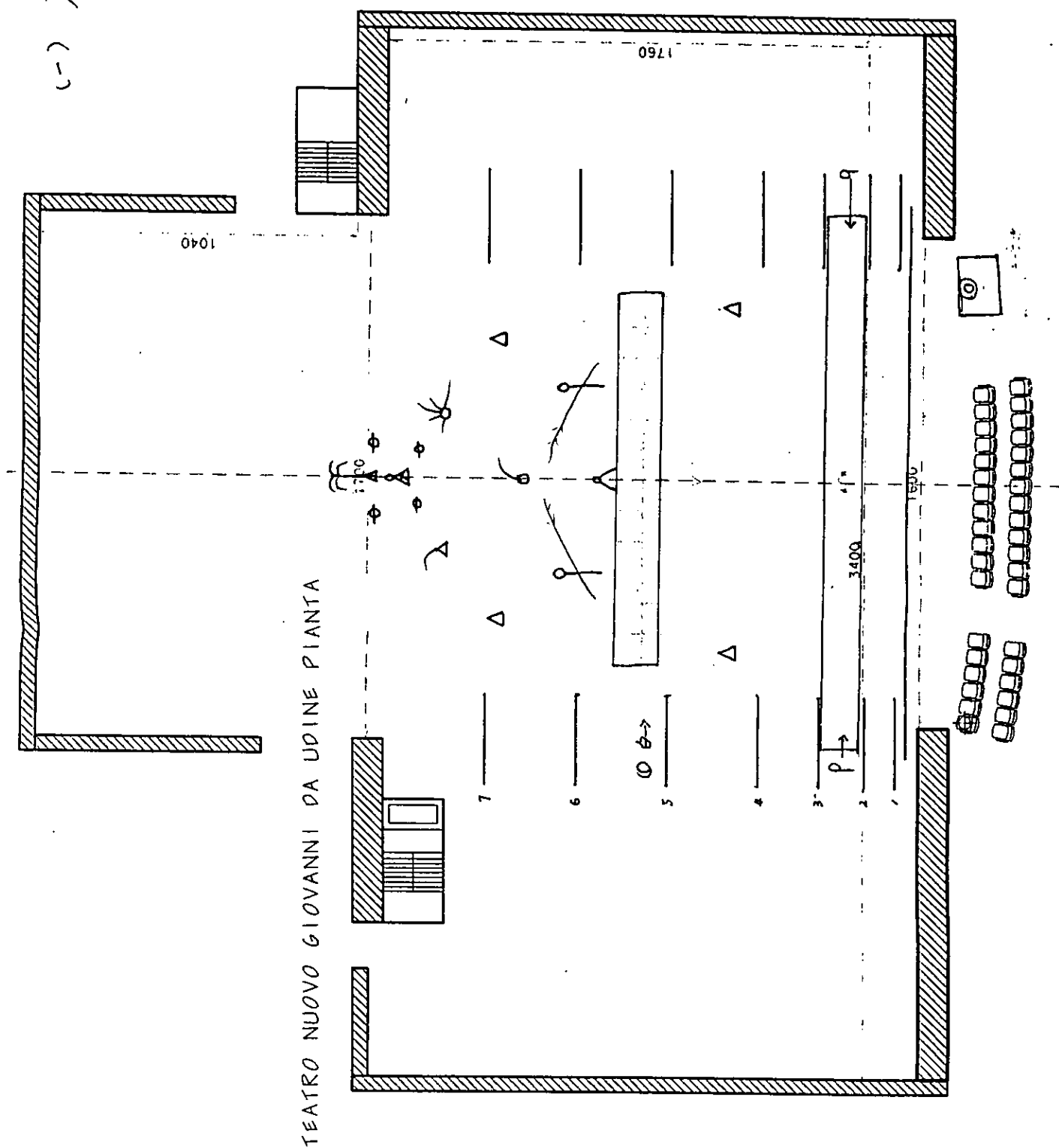
圖十二、「醺」在亞維儂藝術節首演前由林清智道長主持獻香儀式

圖十三、亞維儂希勒斯登修道院的露天劇場

圖十四、舞者在演出前打坐

圖十五、義大利烏丁劇場以「花神祭」劇照所製的海報

(一) 序 (五)



圖一、「春芽」在義大利烏丁劇場的舞台配置圖（圖 1-1）

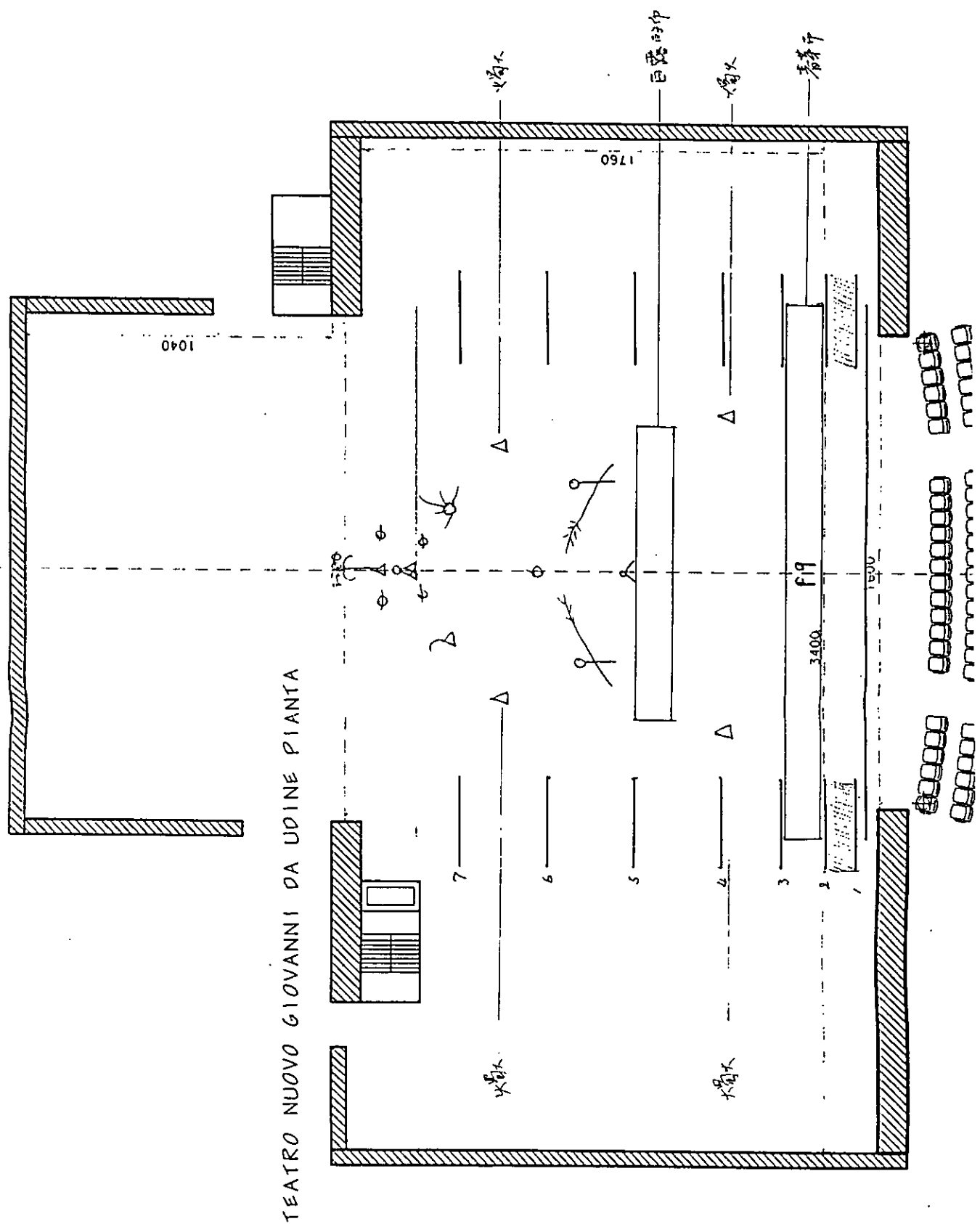
子 . 8 . 9 . 不 . 9 . 4 . 8 . 8 . 9 . ① . ② . ③ . ④

古壘 古石 冬壘 夏神 夏壘 獵壘 風壘 白壘 飛壘 鼓壘 壘 僧人

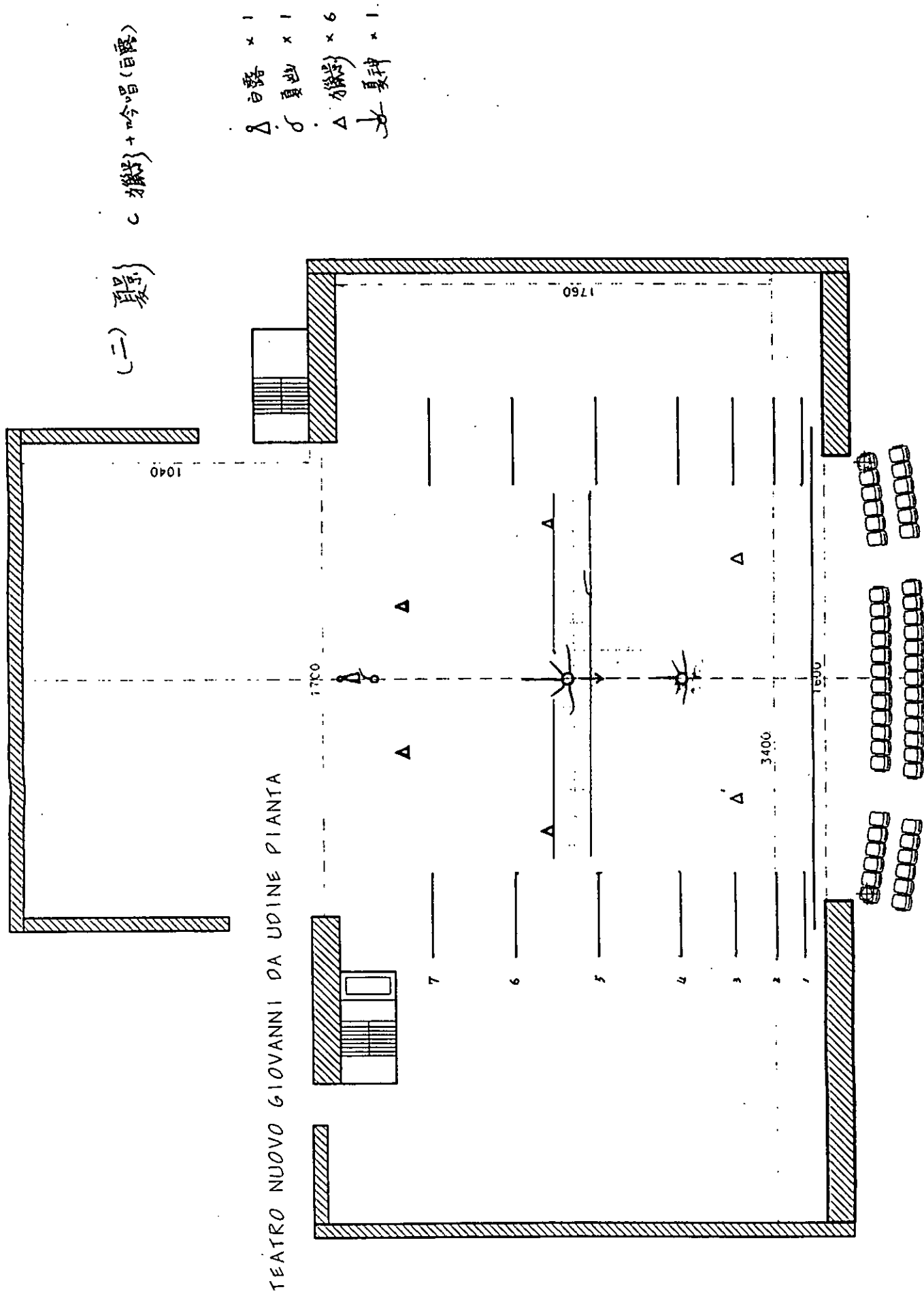
× 1 × 4 × 1 × 1 × 1 × 4 × × × × × × × 1

生命之樹

(一) 春芽



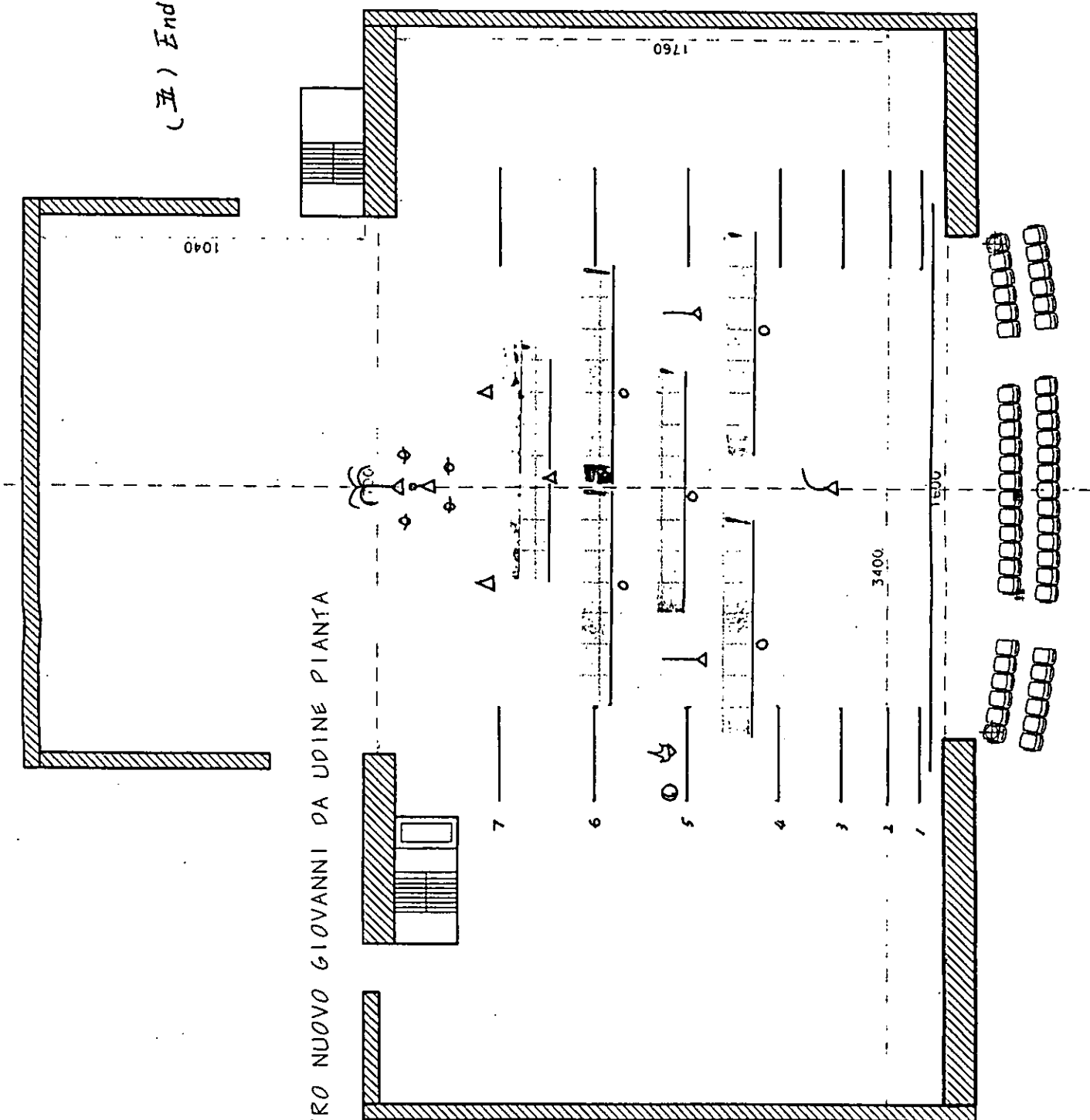
圖一、「春芽」在義大利烏丁劇場的舞台配置圖（圖 1-2）



圖一、「春芽」在義大利烏丁劇場的舞台配置圖（圖 1-3）

(五) Ending (古靈)

TEATRO NUOVO GIOVANNI DA UDINE PIANTA



圖一、「春芽」在義大利烏丁劇場的舞台配置圖（圖 1-5）

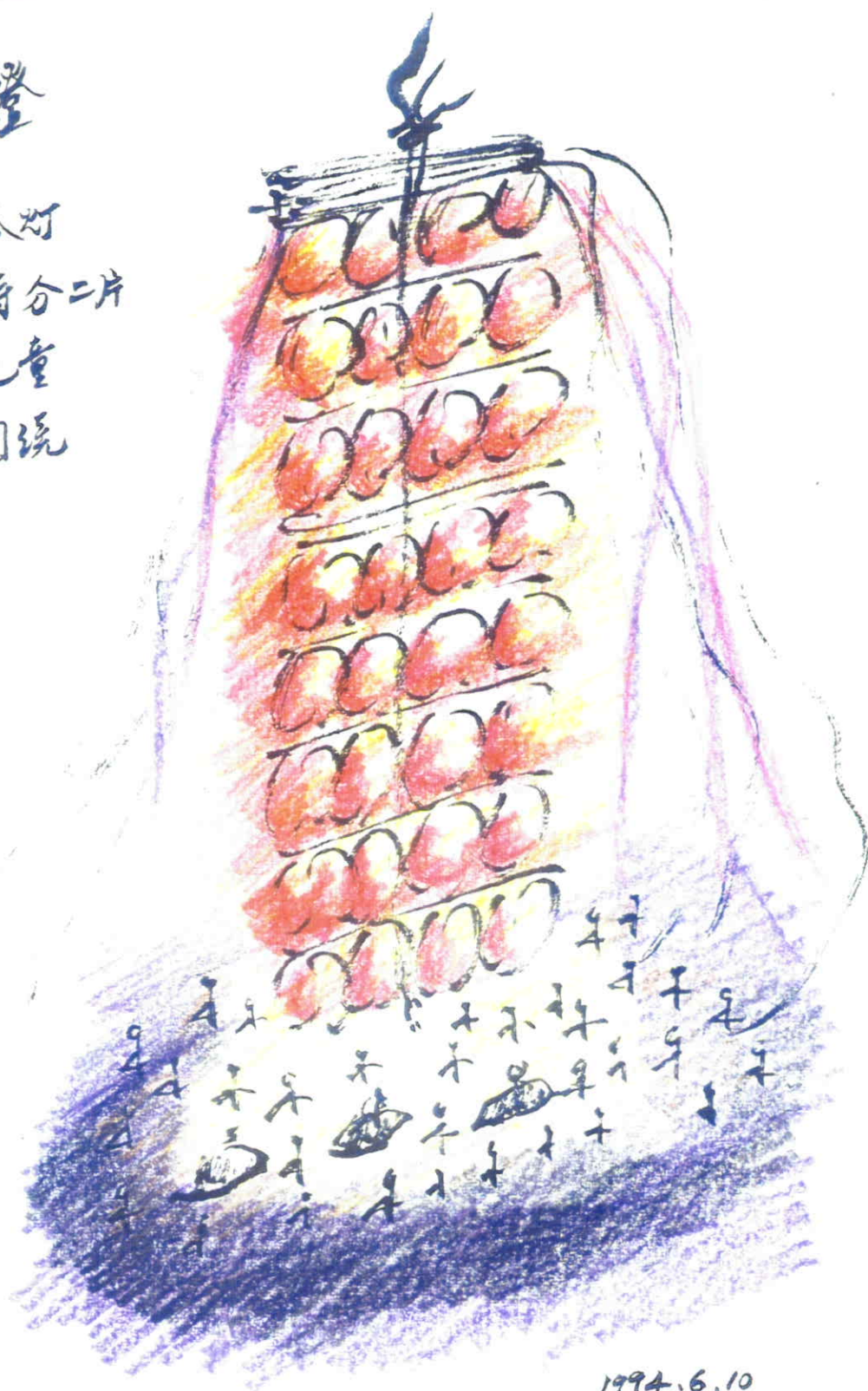
醺



圖二、林麗珍為「醺」所作的舞台意象設計圖（圖 2-1）

孤燈

大片孤燈
進場時分二片
後有兒童
舞者圍繞
孤燈



1994.6.10

林麗珍

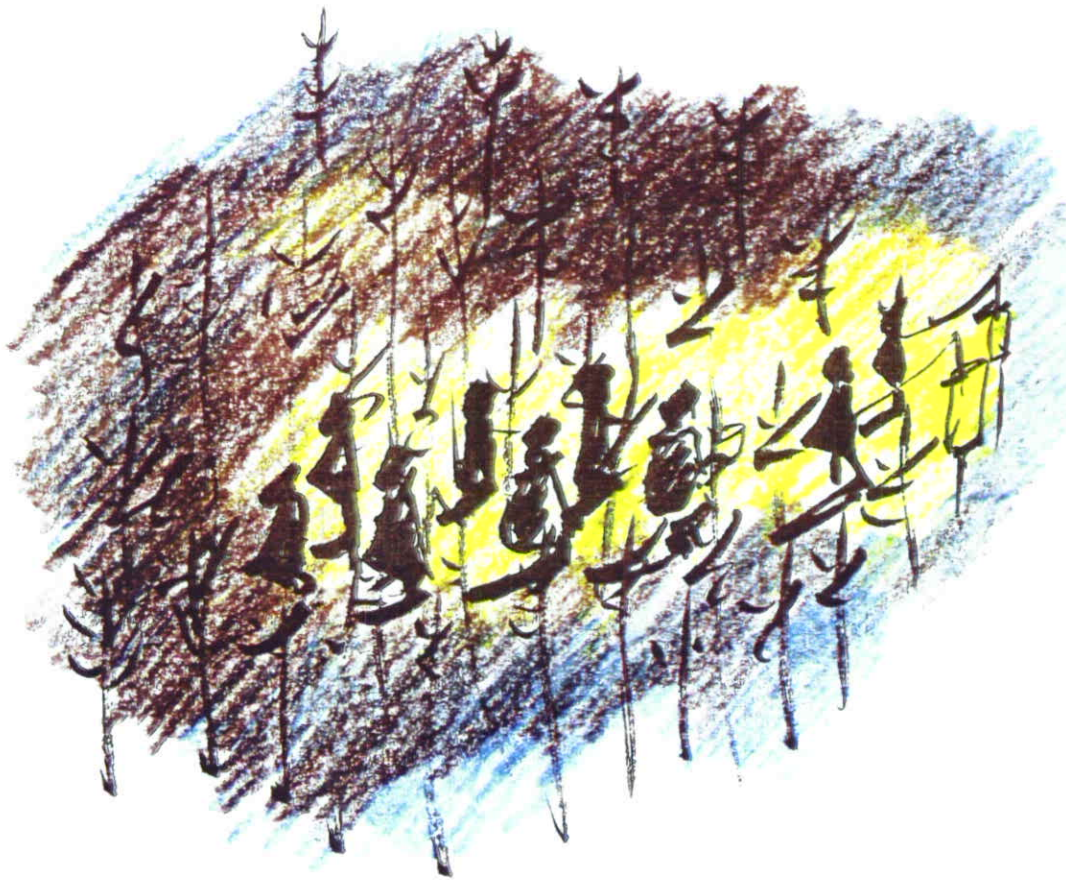
圖二、林麗珍為「醺」所作的舞台意象設計圖（圖 2-2）



圖二、林麗珍為「醺」所作的舞台意象設計圖（圖 2-3）



圖二、林麗珍為「醜」所作的舞台意象設計圖（圖 2-4）



竹林

人羣帶着如中的水燈
穿過幽暗的竹林
來到溪邊、透過水燈
的傳遞、與幽人相見。

洞蕭幽幽的傳入我心中
提燈的人引我入林中
水中的燈 心中的人

1994.5.16

林麗珍

圖二、林麗珍為「醺」所作的舞台意象設計圖（圖 2-5）



圖三、「醮」中的「獻香」

序 (800x525x16M .jpeg)



圖四、以蘆葦、旛、樂師和舞者所建構的儀式空間



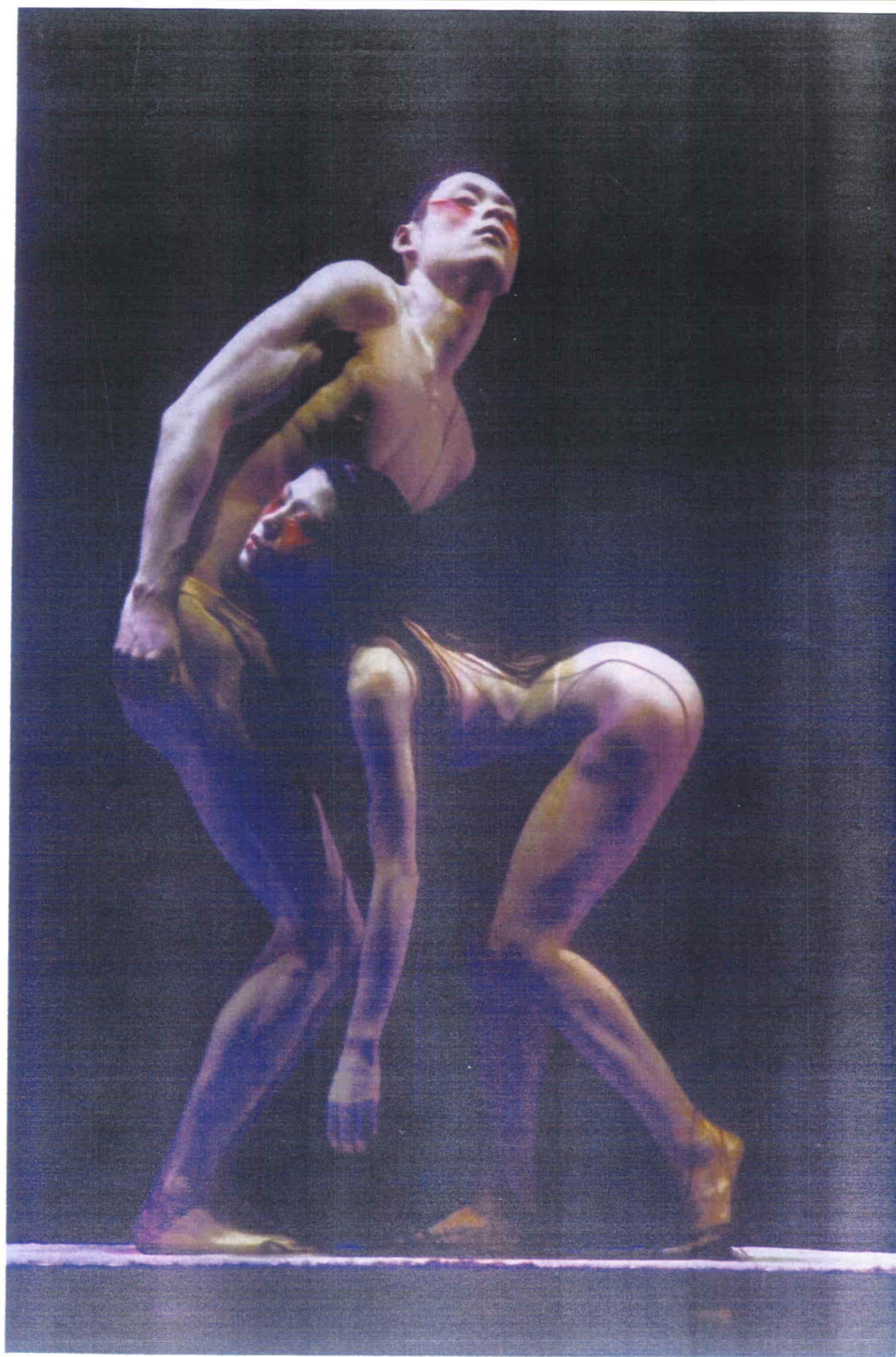
圖五、「醺」以布幔凸顯線條、製造質感對比，建構生死相隔的神秘空間



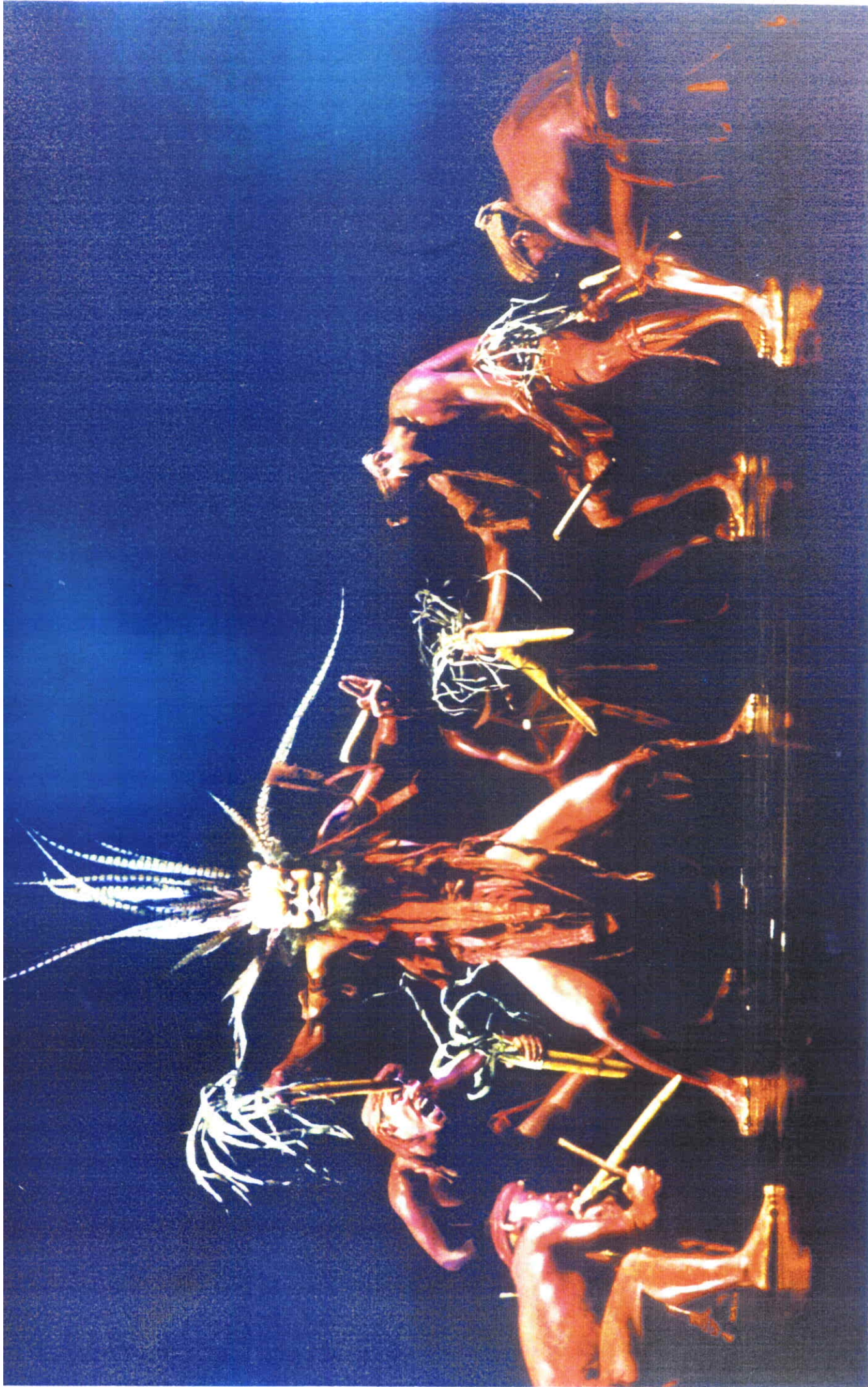
圖六、「花神祭」的人物造型



圖七、陰陽相生的太極圖像——「春芽」中兩顆有情種子的相遇



圖八·沈穩如雕塑的肢體動作



圖九、「夏神」的造型與肢體語言



圖十、「冬枯」的淒然之美



圖十一、源自中國戲曲臉譜的面部化妝

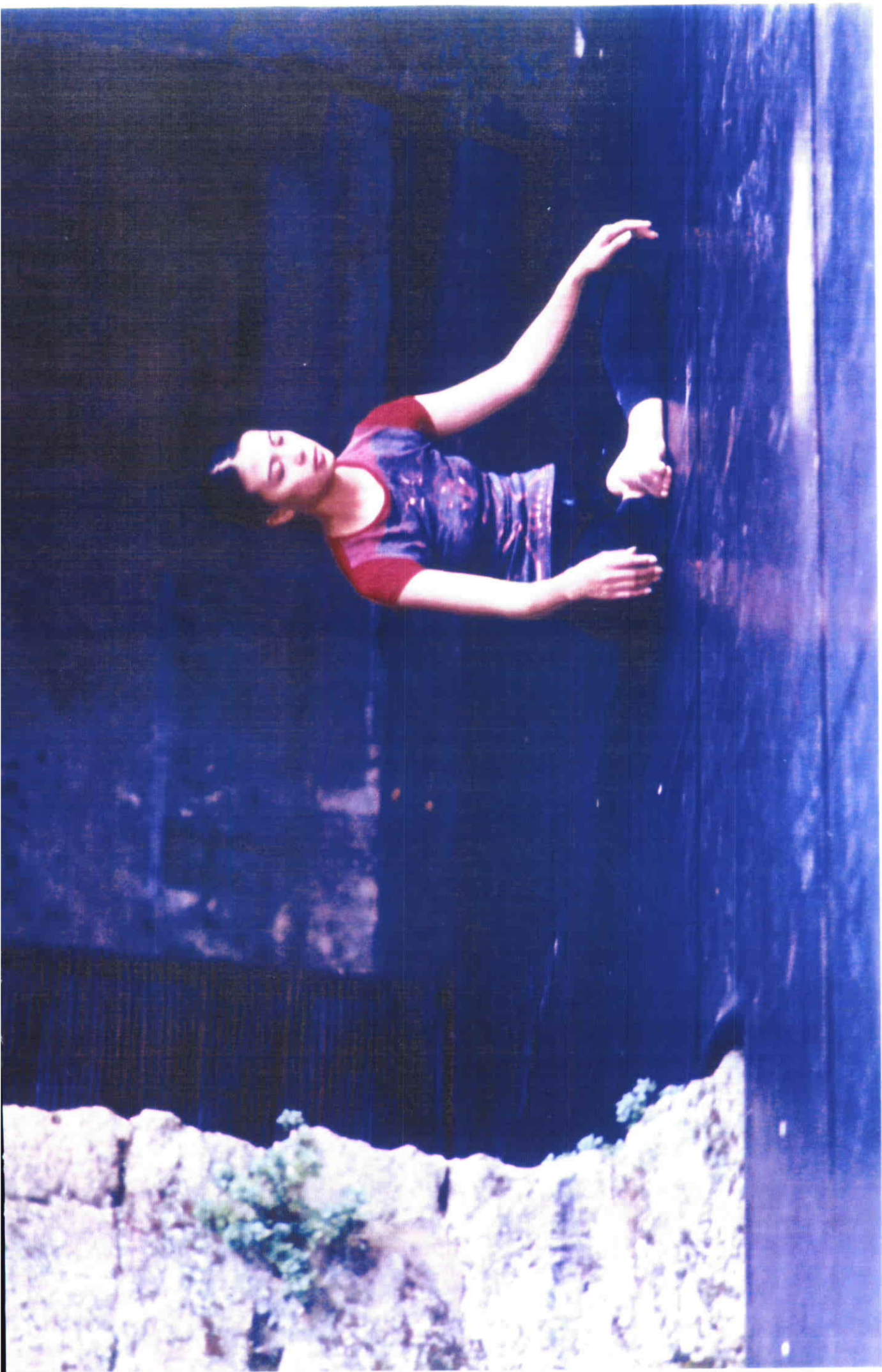
拜拜 (1788x1200x16M .jpeg)



圖十二、「醮」在亞維農藝術節首演前由林清智道長主持獻香儀式



圖十三、亞維農希勒斯登道院的露天劇場



圖十四、舞者在演出前打坐

劇院主題宣傳海報—花神祭.dkt (1155x809x16M.jpeg)

STAGIONE 2002/2003

prosa - musica - danza

campagna abbonamenti dal 2 settembre 2002



tel. 0432 248418/19
www.teatroudine.it
info@teatroudine.it

TEATRO NUOVO GIOVANNI DA UDINE

圖十五、義大利烏丁劇場以「花神祭」劇照所製的海報